

# Genealogías teatrales

Mimesis y personaje,  
la variación de dos invariables

Por Bernardo Carey

Desde el Kolossós prehelénico al espejo  
stendahliano algo ha pasado bajo los puentes.

**E**l mundo aparece frente al hombre como un caos. En el mejor de los casos, construido por los otros, los hombres difuntos. El hombre, perplejo, tiene tres maneras de enfren-  
tar el caos: la ciencia, la filosofía y el arte. Se dice que la ciencia analiza lo finito renunciando a lo infinito; que la filosofía, desde Platón, da consistencia a lo infinito, y que el arte - ¿por qué no el teatro? - crea un finito que devuelve al sujeto - al espectador - lo infinito.

Teatralmente, la construcción de este finito que remite a lo infinito, aparece en la Grecia del siglo IV aC. y es el espectador, que presencia la fábula a través del rito, el que le otorga consistencia, densidad.

En los ritos fúnebres de Osiris, en el Egipto sacerdotal anterior a la Grecia democrática, no hay teatralidad porque no hay espectadores en situación frente al espectáculo; sólo hay sacerdotes, oficiantes.

El rito, era la escenificación religiosa del mito, y se celebraba con una fiesta sacramental en la que, primero, participaba la comunidad toda, despojada de mediadores y, luego, con los años, sólo los iniciados en los misterios, lo que creó una casta sacerdotal (no en vano Esquilo era sacerdote). El rito que nos interesa a los "teatristas", recordaba y representaba un hecho sagrado: el mito del nacimiento, apogeo, muerte y resurrección de Dioniso. Dioniso, hijo de Zeus, era el

dios que personificaba la **zoé**, la vida sin más caracterización, la naturaleza. (No el **bios**, la vida con su caracterización, la persona, con lo que no hay que confundir.)

Dioniso, niño divino, según el mito, había nacido en una cueva micénica de la isla de Creta, junto a la adormidera, planta del opio, la miel y la parral de la vid. La expansión de los cultivos de este vegetal creó una cultura del éxtasis, de la violencia, que se expandió por la isla incorporando al mito, por razones históricas, la figura del toro, en Cnossos, donde el Minotauro tenía una cultura propia, del falo a través de la influencia de Egipto, y de las bacantes y del macho cabrío, que reemplaza al toro como sujeto sacrificial, ya en su última fase de expansión griega.

El sacrificio del macho cabrío se denomina *tragodia* o **canto con motivo del macho cabrío**, ditirambo que da lugar a la tragedia mientras que *komos*, era la forma en que grupos de hombres vagantes, alcoholizados, adoraban al dios del vino, mediante la danza y el canto, sin seguir un ritual

estricto o sombrío, lo que da lugar a la Comedia.

Esta fiesta, como dijimos, incumbía a la sociedad toda, y es la repetición de la fiesta, la que la convierte en rito sagrado. La repetición es fundamental como afirmación de lo real, como rechazo del caos primigenio; pero también es en la repetición donde se engendra el falso concepto de mimesis, como afirma René Girard.

El ditirambo era un poema que aludía a los dos nacimientos de Dioniso, uno de mujer, Selene, y otro de dios, el mismísimo Zeus. A esta contradicción se le cantaba y festejaba acompañada por oraciones fúnebres -trenos-, y por los coros danzantes de sátiros. Estos coros solían representar a distintos sectores de la sociedad griega, tanto contemporáneos como históricos: viejos, mujeres, gigantes, etc. Coros que no eran precisamente escolares, sino más bien obscenas murgas carnavalescas. Los Protagonistas luchaban en el agón, frente al ciudadano-espectador, que podía o no proclamar un vencedor. Los verdaderos misterios de Dioniso

habían sido expulsados, por la razón socrática en alza, hacia los misterios Órficos, hacia la Eleusis.

La técnica teatral se basaba en la mimesis. La concepción mimética del arte y de la literatura surge en los textos de Platón y Aristóteles, aunque el de mimesis no es un concepto inventado por ninguno de esos filósofos sino que aparece ligado a la tradición de las manifestaciones artísticas relacionadas con el culto o de él provenientes. En el caso del teatro, con el de Dioniso.

Los griegos, como otras culturas, expresaron en una forma visible los poderes del más allá pertenecientes al dominio de lo invisible. Estos tótems adquieren la forma necesaria al clan (Pueden ser por ejemplo, un vegetal: el tirso en el que se enlazaban las ramas y las hojas de la parra, etc.) y, como dice Frazer: "Sus individuos se llaman a sí mismos como el tótem. La vida de cada

individuo del clan está ligada a algún animal o vegetal de esa especie -la vida en el caso de Dioniso- y la muerte de él o de ella será la consecuencia de matar a aquel animal determinado o destruir aquel vegetal especial". De ahí los sacrificios como parte del rito, y la extracción del maná -palabra primitiva que significa fuerza, vitalidad, prestigio, santidad y

poder mágico, según Gilbert Murray- del sacrificado para transferirlo al tótem.

El tótem, en este caso, alumbra este escrito con su significado freudiano, moderno. Pero tótem es una palabra inglesa, tomada de una



lengua norteamericana, de la familia algonquina, pueblo aborigen de USA de origen mongol, cuyo uso se hace vulgar en los estudios antropológicos a partir de 1936. Los griegos tenían la noción de *kolossós* para expresar los poderes sobrenaturales. El *Kolossós* era un doble que permitía po-



ner en relación este mundo con el otro, el de los muertos.

Vernant señala que el término *Kolossós* “de género animado y origen prehelénico, se vincula a una raíz: *kol*, que se puede relacionar con ciertos nombres de lugar en Asia Menor (*Kolossai*, *Kolofón*, *Kolura*), y que retiene la idea de algo erigido, alzado”. Y, luego, agrega:

*Enterrado en la tumba vacía, al lado de los objetos que pertenecen al muerto, el Colosos -así lo llamaremos desde ahora en adelante- figura como sustituto del cadáver ausente, ocupa el lugar del difunto. Esta práctica de sustitución responde a creencias que conocemos bien. Cuando un hombre, partido a lejanos lugares, parece desaparecido por siempre, o cuando ha perecido sin que se haya podido encontrar su cadáver ni cumplir sobre él los ritos funerarios, el difunto, o más bien su doble, su psiqué, permanece errante sin fin entre el mundo de los vivos y el de los muertos: ya no pertenece al primero, todavía no ha sido relegado al segundo. Su espectro oculta un poder peligroso que se manifiesta mediante maldades con respecto a los vivos. (¿El poder del rito de exorcismo, del teatro?) Sustituyendo el cadáver en*

*el fondo de la tumba, el Colosos no tiene por objeto reproducir los rasgos del difunto, dar la ilusión de su apariencia física. No es la imagen del muerto lo que encarna y fija en la piedra, es su vida en el más allá, el “bios” hecho “zoé”, esa vida que se opone a la de los vivos como el mundo de la noche al mundo de la luz. El Colosos no es una imagen; es un doble, como el mismo muerto es un doble del vivo.*

Y refuerza este pensamiento con lo siguiente:

*Un doble es algo completamente distinto a una imagen. No es un objeto natural, pero tampoco es un producto mental: ni una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu, ni una creación del pensamiento. El doble es una realidad exterior al sujeto pero que, en su misma apariencia, se opone por su carácter insólito a los objetos familiares, al decorado ordinario de la vida...*

Pero el Colosos encarna, dobla, parodia, **mimetiza**, al muerto. ¿Por qué? Por su carácter de doble. Carácter del doble como soplo, humo, sombra, vuelo de pájaro, psiqué, en fin, que se convoca en un ritual, en un **rito** de la evocación

del muerto. (La tragedia griega habla sólo de muertos. De los vivos, de la época, habla la comedia.) Durante el rito, se derramaba el vino, se esparcía la sangre del toro o del macho cabrío, y los celebrantes llamaban al muerto por su nombre: “Dioniso, Dioniso, Dioniso”, con los ojos en el tótem, en el Colosos donde, supuestamente, aparecería.

Había una fiesta sombría y una alegre. Los celebrantes se escondían, en una de ellas, tras una máscara infernal de madera de higuera y, en la otra, tras, una máscara báquica de madera de vid. Esta resurrección de Dioniso determinaba las características del calendario pagano de períodos bianuales que indicaban el alejamiento temporal del dios y su retorno, su llegada. Entre un momento y otro, había un adversario que se oponía al regreso del dios: Penteo, primo de Dioniso, que entra en conflicto con el dios, a quien llama charlatán e impostor. Así se instala, quizás, el germen del conflicto dramático.

La mimesis del Colosos no es una encarnación cualquiera.

“Hace presente lo inaccesible”, dice Bozal, y refuerza Rodríguez Adrados: “Mimesis deriva de mimos y *mimeisthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles (celebrantes a mi juicio) sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana -divina o animal- o héroes de otros tiempos”.

En el Libro X de *La República* de Platón se niega la moralidad de toda mimesis, pues “te basta tomar un espejo y dirigirlo hacia todos lados”. Platón degrada la concepción mimética a la mera exposición de la realidad. El poeta no entrará en la república. “No hace la esencia, no hace lo que es real”, dice. El poeta engaña; pero lo que Platón hace, realmente, es negar la esencia del rito: la convocatoria y representación de Dionisio, la encarnación de los celebrantes en dioses, y con esto prefigura al cristianismo, como veremos luego.

Y si, según Platón, la imitación no roza más que un fantasma, simulacro o imagen, Aristóteles, en cambio, diluci-

dó el problema de la imitación como un problema de la poética o arte productivo. Según el estagirita, las artes poéticas (poesía épica, tragedia, comedia, poesía ditirámica, música de flauta y lira) son, en general, modos de imitación. El imitador o artista representa sobre todo acciones, con agentes humanos, buenos o malos, habiendo tantas especies de artes como maneras de imitar las diversas clases de objetos. La doctrina artística de la imitación, especialmente en su forma aristotélica, ejerce considerable influencia hasta este siglo.

Pero no es la mimesis devenida espejo stendhaliano la que eriza a los filósofos. La que se rechaza es la mimesis devenida encarnación dionisiaca, primitiva, enmascarada, aquella que engaña al espectador. El racionalismo que se instala con Platón y Aristóteles no puede aceptar que, en la fiesta ritual los hombres cumplen su más alto destino: son dioses. Debe huirse de la desmesura, de la *hybris*, para construir la ciudad democrática. Asimismo, la mimesis devenida espejo coadyuva con

la ciudad nueva porque, si esto es **aquello**, la enseñanza está asegurada y con ello la continuidad, el *statu quo*.

La mimesis, no entendida tanto en el sentido aristotélico de imitación sino, más bien, de convocatoria a los dioses muertos, tiene que ver más con la encarnación y la metamorfosis que con la copia. Se encarnan y metamorfosean en dioses; claro está que no se trata de dioses a la manera del Dios judeo-cristiano, hoy en boga, hecho "a la imagen y semejanza del Hombre", sino de dioses paganos, dioses para Hesíodo y para Homero: Titanes, Gigantes, Cíclopes, etc. Por eso mimesis es, para los griegos, *kolossós*, doble. El *kolossós* permitía poner a este mundo en relación con los muertos y con los dioses que aparecían en la epifanía.

¿Cómo recuperar, entonces, con los materiales de nuestra época, la génesis original del drama, resolviéndolo en una epifanía contemporánea? ¿Deberíamos intentar volver al teatro prearistotélico, incluso reconociendo la naturaleza vana, inútil, de nuestro esfuerzo?



## Breve genealogía del personaje

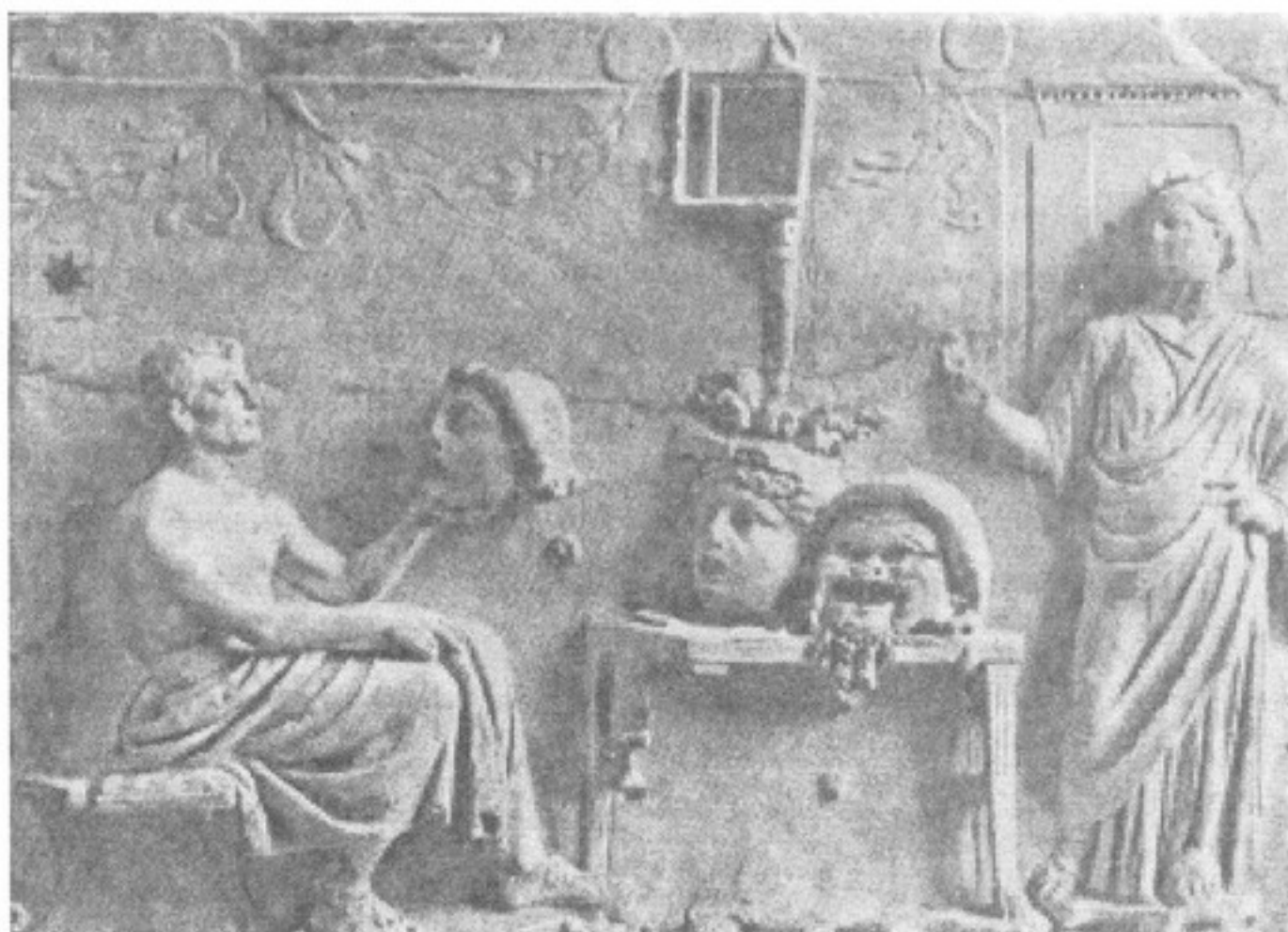
La sublevación postmodernista contra el pasado ¿es apenas contra el pasado reciente?

Tiremos del piolín del personaje como hilo conductor de este pequeño artículo pues, en el actor, su intérprete, reside, a nuestro juicio, la particularidad del hecho teatral frente a otros géneros artísticos.

El personaje es el signo más cambiante de la estructura tea-

tral. En los orígenes tribales y/o griegos, el personaje (etimológicamente per-sonare -para sonar-) es una máscara que cumple la doble función de identificar el rol y de amplificar la voz al aire libre. En Grecia, el personaje aparece primero como Coro, tanto de danzarines enmascarados como de cantores, luego como Corista: recitante principal en diálogo y lucha (agón) con el Coro.

En el Teatro Medieval, es símbolo y alegoría: la Muerte, la Prudencia, la Justicia, la Templanza, etc.; luego, la *Commedia dell' Arte* toma al personaje



como estereotipo: el criado cómico, el anciano pícaro, el militar, etc. En el Renacimiento y el Barroco aparece como individuo: Hamlet, Rey Lear, Fausto (Marlowe), Volpone (Ben Jonson), la Celestina (Rojas o Maquiavelo, indistintamente).

Tanto en el Clasicismo como en el Romanticismo franceses, los personajes son **esencias trágicas con cualidades**: *El Cid*, de Corneille; *Fedra*, de Racine. *Hernani*, de Víctor Hugo; también lo son en el melodrama -género popular que aparece con la Revolución Francesa y que perdura comercialmente hasta nuestros días, a través de los modernos medios de reproducción de imágenes-: la niña abandonada, el príncipe desdichado, el bandido simpático, la huérfana heredera, la madre sufrida, el padre noble y sus variaciones infinitas (Pixérécourt, Dumas hijo, Augier, H. Moser, E. Torres, etc.).

A partir del Siglo XIX, con el Realismo burgués, aparece el personaje con sustancia tridimensional (física, social y psicológica) Nora, de *Casa de Muñecas*, de Ibsen; *Tío Vania*, de

Chejov; Willy Loman de *La muerte de un viajante*, de A. Miller. Este tipo de personaje tiene preeminencia en la teatralidad occidental de hoy y generó un método de actuación -con varios acercamientos desde puntos de vista poco diferenciados- para los actores de nuestra época.

De la misma manera que el animal humano, el personaje no se crea de una vez y para siempre, se autocrea. Hay una infinita pluralidad de sentidos y de mundos que le son propios. Es así que, desde la década del 50, con el advenimiento de la visión psicologista-estructuralista del mundo, el personaje comienza a considerarse como un signo, como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la acción a partir de la fábula y guía la materia narrativa, concentrando en él una red de signos en oposición a los otros personajes. El personaje de hoy es binario, contradictorio, paradójico, es un niño que se proyecta como adulto, un adulto que se recuerda como niño. No es **una esencia trágica** ni **una sustancia**



**tridimensional**, pero contiene algo de las dos. Está construido a partir de la temporalidad de Bergson, del psicoanálisis de Freud, del inconsciente colectivo de Jung, del deseo de Lacan. El personaje es un actante, una fuerza puesta en relación de peligro en el drama, que se opone o alía a otros actantes según un proyecto de sentido. Hoy, un personaje puede ser solamente una estructura poética como en Heiner Muller.

Como en los casos anteriores, esta nueva visión enriquece sobremanera la construcción dramática del personaje y sería conveniente, para el arte teatral, que ella no produzca, como otrora, un hiato con las construcciones previas. La experiencia indica que, abandonadas por la moda de cada época histórica, las características del sujeto protagónico teatral vuelven a imponerse ante nuevos vientos, vgr. El Neoclasicismo que retorna al Clasicismo, el Romanticismo que se inspira en el medievo, la nueva dramaturgia que abreva en la primera vanguardia de los 30', etc.

Claro está que los defensores a ultranza del canon actual, creen, sincera y apasionadamente, sublevarse contra todas las definiciones anteriores, pese al relativismo de cada una de ellas, incluida la de los propios defensores, si juzgamos desde el punto de vista, ecuaníme, de lo general.

Acotemos que la sublevación contra el pasado acaece, realmente, contra el cercano pasado moderno, reivindicador de la **pieza bien hecha** y del personaje tridimensional, porque es el pasado que molesta, el pasado digamos aún presente. Las estructuras culturales siempre cambian más lentamente -con atraso- que las económico-históricas, no tanto por la mayor o menor aptitud de los artistas para captar el cambio sino por la lentitud del público para adaptarse a la nueva mirada. Como ya dijimos en otra "Aproximación", el hombre hereda siempre un mundo hecho por los hombres muertos.

El nuevo personaje tiene una dependencia directa de las teorías predominantes: psicologismo, lingüística, aná-

lisis estructural, fin de la historia y del sujeto. Rechaza, la moda, el Iluminismo y la Razón. Este canon cuenta con el apoyo de la crítica en cuanto al **modo de escribir contemporáneo**. Dice, entre muchos, Patrice Pavis, en un excelente artículo sobre el personaje <sup>1</sup>: “Aportan su grano de arena en la demolición del edificio del sujeto y del personaje, propios de un humanismo ya agotado”.

Pero las flamantes teorías no tratan solo de demoler o de ignorar las construcciones anteriores, tratan de apropiárselas -o expropiarlas como decíamos en tiempos más rijosos <sup>2</sup>-, de traerlas al mundo de hoy forzando, en el material antiguo, significaciones **nuevas**, ignorando que es eso lo que, sin ditirambos, ha venido haciendo el teatro cada vez que acudió a las producciones artísticas de los siglos pasados.

Pero hoy, ya no podemos no saber lo que sabemos, como si podía Shakespeare cuando hacía sonar un **cu-cú** renacentista en la Roma de Julio César. Hasta fines del siglo XIX, el magro estudio de la historia no permitía conocer, cabalmente,

los modos de producción de esas producciones. Hoy, la antropología y la historia de las culturas nos han aproximado en grado sumo. Y una real apropiación del personaje de Alceste, de Eurípides, por ejemplo, no es convertirla en una **desaparecida** <sup>3</sup> -como se ha hecho, lamentablemente, en crasa copia premiada de la **realidad argentina**- sino investigar a fondo el concepto de colosos y del doble <sup>4</sup> en la Grecia antigua, para que el canon clásico ilumine nuestro presente y revele las condiciones del pasado para proyectar nuestro futuro. Y no al revés.

En el fondo, el absolutismo de la novedad por la novedad misma, tiende a salvar la obra como sistema, en detrimento del significado del personaje. Tampoco cuestiona el mundo propio de los griegos, o el del siglo XII, o el de la época de las revoluciones burguesas, o el de ayer mismo: otoño de 2000, cuando realiza estos emprendimientos hacia el pasado.

En esta depreciación del personaje, hay un neonarcisismo que tiende a rehabilitar el espectáculo por sí mismo, el



exhibicionismo lúdico y sin trabas, la fiesta de las apariencias, al decir de Lipovetsky.<sup>5</sup>

Hoy, el creador está antes que la obra de arte, incluso hay creadores sin obra de arte. Se repudia lo moderno y la razón y se promueve lo nuevo por lo nuevo mismo que, paradójicamente, es la esencia de lo moderno: la novedad. En esta aventura, con la destrucción del personaje tridimensional - a la que no nos oponemos estrictamente-, no falta quien invoque el fin del “teatro representativo hegemónico argumental” como modo de expresión crítica, y anteponga

el teatro de imagen, el teatro de estados, la “nueva dramaturgia”, etc. como signos verdaderos y destinados a barrer la insoportable fortaleza de los poderosos.

Durante los últimos cien años, los pintores, escritores y músicos gozaron, parece, de una libertad de experimentación y de un poder para atravesar las fronteras del arte que no tendría, dicen, su equivalente en el teatro. ¡Experimentar, experimentar..! es la consigna de hoy. Pero el concepto mismo de la experimentación<sup>6</sup> no se discute. No tenemos discusiones estéticas. Lo que aparece son discusiones de poder; e, incluso absurdamente, privilegiamos, en esta controversia, “la guerra de los teatros” -en realidad, peleas por favoritismos estatales, canonjías, ventajismo político, regalías para presentaciones en el exterior, etc.- oscureciendo la guerra principal que debiera ser “la guerra contra el gusto burgués”<sup>7</sup>

Ahora bien, veamos un poco más de cerca “lo nuevo”. Si descartamos la escritura por encargo destinada al mercado



-ésta es una interminable repetición o eterno retorno-, la creación siempre es “nueva” en tanto que tal. Ni el más obsecuente realista ahogado en mimesis<sup>8</sup>, copia sin agregar a lo copiado su propia fantasía que adultera el original. Tengamos como cierto, entonces, que el realismo vulgar, el naturalismo, es una empresa inútil; impracticable. La representación -incluso la que el hombre hace en su psiquis del mundo que lo rodea, es decir la representación consciente del homínido y la “artística”, azarosa, del creador- solo aparece si éste condensa, desplaza, imagina, fantasea. “Puede decirse que en la representación algo está siempre en lugar de otra cosa”<sup>9</sup>. Sin embargo, no cesa la opinión en boga, de atacar un pretendido realismo que ya no existe, salvo en la letra muerta del esforzado “manifiesto” de Zola<sup>10</sup>, para defender este nuevo personaje reducido a la abstracción y al caos. Y hoy los procesos caóticos pueden ser calculados mediante la computadora, una máquina.

El cambio por el cambio ¿resistirá el cambio de época? Lo nuevo por lo nuevo ¿no se

vuelve una discusión bizantina? La búsqueda de la originalidad absoluta ¿se engullirá al personaje? Hay, en esta actualidad, como un manoseo ideológico -las ideologías no han muerto, están cada día más vigentes, pero se niegan a reconocer su nombre- que entorpece la libertad creadora, aparentemente conquistada por el siglo. No es la búsqueda ideológica de **lo nuevo** y de **lo original**, o la inserción en los clásicos de conflictos de hoy, lo que abona la creación -digo creación y no creatividad- sino, como hemos dicho, el conocimiento de pasado y presente inundado por la fantasía.

La desaparición del personaje es representada naturalmente en experiencias festivaleras en unos cuantos actores quedan estáticos sobre el escenario sin producir siquiera acciones físicas, cual inmovilidad oriental, en una preeminencia del estar sobre el ser. Y otra pregunta: por nuestra desaprensión con los temas que conflictúan al hombre ¿ya no sólo la platea estará vacía, pronto lo estarán los escenarios?

Para un veterano, como yo, ¿qué mejor que el realismo crítico para nuestro personaje, para el nuevo tipo antropológico del individuo de hoy, definido por su avidez, frustración y conformismo?

El teatro que nos damos no

es ni absolutamente necesario como cree el realismo veterano ni absolutamente contingente como cree la poética juvenil. Trabajemos sobre la duda y no sobre la nueva certeza más errada que la anterior porque ya no tiene dudas.

---

Bernardo Carey. Dramaturgo, escritor y docente. Autor de una veintena de obras. Entre ellas *Cosméticos*, *El hombre de Yelo*, *El sillico de alivio* y *Los dos ladrones*. ***La última fue Hormiga Negra*, dirigida y coescrita por Lorenzo Quinteros. en 2000. Ha obtenido premios nacionales e internacionales. Es secretario de la Fundación Carlos Somigliana (SOMI) e integrante del consejo directivo del Teatro del Pueblo. Dicta cursos y seminarios sobre dramaturgia.**

## BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles: *Poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977.
- Benjamín, Walter: "Sobre la facultad mimética", en *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- Bozal, Valeriano: *Mimesis, las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Frazer, James George: *La rama dorada*, Bogotá, F.C.E., 1993.
- Girard, René: *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- Kerenyi, Karl: *Dionisios - La raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998.
- Murria, Gilbert: *La religión griega*, Buenos Aires, Nova, 1956.
- Platón: *República*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- Rodríguez Adrados, Francisco: *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983.
- Vernant, Jean-Pierre: "La categoría psicológica del doble" en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983. *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1996.

## CITAS

<sup>1</sup> Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, pág. 362.

<sup>2</sup> En los tiempos rijosos corría la historia de que los mingitorios del subterráneo

de Moscú estaban contruidos en oro, como forma de apropiación del proletariado de los bienes terrenales de los poderosos.

<sup>3</sup> También se ha modificado el personaje de *Ifigenia en Áulide*, del mismo Eurípides, sin investigar, a fondo, el tema de la sustitución de las víctimas propiciatorias por animales o viceversa, en las que se haya empeñada la antropología. Para una primera mirada ver René Girard, *La violencia y lo sagrado* y *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1983 y 1986, respectivamente.

<sup>4</sup> Ver aproximación en “Breve genealogía de la mimesis” que antecede al presente artículo.

<sup>5</sup> Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1990, p144..

<sup>6</sup> Llamamos experimentos a nuestros borradores. La única experimentación posible es la de las ciencias duras.

<sup>7</sup> Soslayando, de paso, la guerra principal contra los burgueses. Contra el “alma burguesa”. El término “burgués” ha sido retirado puntillosamente de gran parte de nuestras discusiones. Se habla de poder pero no de burgueses, de mercado pero no de capitalismo. Vocación metafórica la nuestra.

<sup>8</sup> Ver aproximación en “Breve genealogía de la mimesis” que antecede al presente artículo.

<sup>9</sup> Cornelius Castoriadis: *Psicoanálisis y filosofía*, en *Hecho y por hacer*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

<sup>10</sup> Emile Zola: *El naturalismo* Barcelona, Península, 1988.